رحاب المعرفة

السّنة 9. العدد 50
مارس - أفريل 2006



2006 : سنة ابن خلدون



منشورات رحاب المعرفة

الثمن : 3.000

التّجديد في الشّعر العربيّ المعاصر:
من جماليّة النّموذج إلى جماليّة الفرد

حاتم عبيد

ملخّص البحث

سعينا في هذا البحث إلى أن أفهم التحوّلات التي شهدها الشعر العربي المعاصر بعيدا عن تلك النظرة الضيِّقة التي اختصرت الشعر في مظهره الشكلي واعتبرت الخلاف بين الشعر القديم والشعر الحديث خلافا في بنية القصيدة وأشكالها. فمنطلق بحثنا في قضيّة التجديد تصوّر للشعر يخرج به من البوتقة اللِّسانية الضيِّقة إلى الفضاء الإنساني الرحيب ويحمِّله مشروعا ينطق عن رؤية للكون و للإنسان معيّنة ويرهن بالاستتباع تجديده بمدى قدرة الشاعر المعاصر على الإتيان بلون من الكتابة فيه يصدر عن جماليّة مغايرة و يفصح عن رؤية جديدة.

من هذا المنطلق حاولنا الإجابة عن السؤال التالي: إلى أيِّ حدّ استطاعت التجارب الشعرية الحديثة والمعاصرة أن تحمل في قرارها رؤية كونيةّ تختلف عن تلك التي عبّر عنها الشاعر القديم أم إنّها بقيت مشدودة إلى النموذج أفقا تتطلّع إليه وفضاء تراوح فيه مهما عبّرت عن ضيقها به وهمّت بمجاوزته.

يغلب على الدّراسات التي تناولت مسألة التّجديد في الشّعر العربيّ المعاصر - وهي كثيرة لا تعدّ- الاكتفاء من الظّاهرة بجانبها الشّكليّ[1] واعتبار الخلاف بين الشّعر العربيّ القديم والشّعر العربيّ الحديث خلافًا في بنية القصيدة وأشكالها تُرصد ملامحُه وتُستخلص أبعادُه من خلال ما طرأ على البيت العتيق من تغييرات أسهب الباحثون في وصفها والاستشهاد عليها بأمثلة كثيرة ووقفوا منهـا -أكثر ما وقفوا- على البيت الذي استبدل بالسّطر والتّفعيلة التي استغني بها عن البحر والقوافي المتعدّدة التي استُعيض بها عن القافية الواحدة. فإذا جاوزت الدّراسات هذا المستوى من البحث فإلى مجرّد القول بأنّ "التّجديد نتيجة حتميّة للتّحوّلات الفكريّة والاجتماعيّة والسّياسيّة التي طرأت على العالم العربيّ"[2].

ولا شكّ في أنّ تناول قضيّة التّجديد في الشّعر العربيّ المعاصر هذا التّناول والوقوف بها عند هذا الحدّ يحجب عن الباحث قضايا كثيرة أثارتها وما زالت تثيرها حركات التّجديد ويطمس أسئلة هامّة حان الوقت لإثارتها والإجابة عنها كتلك التي تتّصل بالبحث عن حجم التّجديد ومداه ومدى تقبّل النّاس إيّاه وعن نصيب كلّ حركة منه، وعمّا إذا كانت النّصوص الشّعريّة الجديدة قد صدرت جميعها عن رؤية مُباينة في خلفيّاتها الفكريّة وأبعادها النّظريّة لتلك التي صدرت عنها النّصوص التّقليديّة، وهل استطاعت بالفعل أن تحمل في قرارها رؤية كونيّة تختلف عن تلك التي عبّر عنها الشّاعر القديم.

وهذه أسئلة لا يمكن الفوز بجواب عنها إلاّ إذا اعتبرنا الشّعر ظاهرة جماليّة وفهمنا الجماليّة فهمًا يُوسِّع نطاقها ويخرج بها في نطاق الشّعر من دائرة اللّسانيّ إلى

---

1 لا تنفرد الدّراسات العربيّة بهذا التّوجّه في مقاربة الشّعر الحديث. فالدّراسات الغربيّة لا تخرج عن ذلك إلاّ في القليل النّادر. ولعلّ ذلك راجع إلى هيمنة البنيويّة حينًا من الدّهر. راجع على سبيل المثال كتابين باتا في السّاحة النّقديّة الفرنسيّة مشهوريْن:

- LOTMAN (J.), ***La Structure du texte artistique***, éd. Gallimard, Paris, 1973.
- MOLINO (J.) et GARDES-TAMINE (J.), ***Introduction à l'analyse de la poésie : vers et figures***, P.U.F., 1982.
- ***Introduction à l'analyse de la poésie : de la strophe à la construction du poème***, P.U.F., 1988.

2 ريتا عوض: **أسطورة الموت والانبعاث في الشّعر العربيّ الحديث**، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، 1974، ص: 177.

المجال الإنسانيّ ويُحمّلها مشروعًا يتضمّن رؤية للكون ومنزلة للإنسان. فليست الجماليّة في الشّعر مقتصرة على شكلــه ولا هي كائنـة في الحدث الذي يعبّر عنـه أو الطّـرف الذي يتعلّـق بــه أو السّياق الذي يقترن به بل في المشروع الذي يحمله والرّؤية التي يصدر عنها في ضوئهما يُقَدَّرُ التّجديد وبحسب نوعهما تتفاوت درجاته. "فليس التّجديد إذن أن نبتكر الجديد وحسب، بل هو أن يكون هذا الجديد جزءًا في رؤيا جديدة للعالم"[1].

فإذا كان الشّعر صياغة جماليّة بواسطة اللّغة لرؤية كونيّة وتجربة كيانيّة فإنّ تجديد تلك الصّياغة -التّجديد الحقّ- لا يكون إلاّ إذا غيّر تلك الرّؤية ونال من تلك التّجربة وجعلها تنفتح على إمكانات جديدة. وهذا ما عبّر عنه طه وادي بقوله: "إنّ التّجديد في الشّكل لا يُعَدُّ شيئًا ذا قيمة إلاّ إذا كان يحمل رؤية جديدة للواقع ويفصح عن موقفٍ محدّدٍ منه يتّسم بنظرة شاملة نفّاذة و إلاّ أصبحت المحاولة مجرّد تجريب شكليّ عقيم"[2].

وارتهان التّجديد بالرّؤية وراءه فهم للشّعر لا يحصــره في منطقـــة الوجـدان ولا يعتبره مجرّد انفعالات ولا يجرّده من كلّ محمول فكريّ. فالشّعر مهما طفح بالعاطفة وأبعد في الخيال وأغرب في الأداء ليس مجرّد تجربة انفعاليّة لا تحمل رؤية ولا تصدر عن موقف ولا تكتشف حقيقة وإنّما هو صياغة جماليّة لموقف من الإنسان ونظرة للعالم والأشياء إن اختلف مع منظومات رمزيّة أخرى كالدّين والأسطورة والفلسفة والعلم في طريقة الكشف ومنهج البحث فإنّه يلتقي و إيّاها في الغاية. وهذا ما عناه أدونيس بقوله: "وهو [أي الشّعر] يكتشف حقائق بطريقة لا تعتمد على التّصديق الدّينيّ، ولا تعتمد على الجدل العقليّ البرهانيّ. وهي طريقة تقدّم عن الشّيء نفسه معرفة تختلف كلّيًّا عمّا تقدّمــه الطّريقــة الدّينيّــة أو الطّريقة الفلسفيّة"[3].

---

1 أدونيس، **الثّابت والمتحوّل: صدمة الحداثة**، ط: 4، دار العودة، بيروت، 1983، ص: 102. وهذه الفكرة عبّر عنها في سياقات كثيرة من كتابه المذكور كقوله: "ليس الشّكل عند الشّاعر الحديث في هذه الكتابة الجديدة صيغة كتابة وإنّما هو صيغة وجود". ص: 314.

2 **جماليّة القصيدة العربيّة**، ط: 3، دار المعارف، القاهرة، 1994، ص: 54.

3 **سياسة الشّعر**، ط: 1، دار الآداب، بيروت، 1985، ص: 72. راجع أيضًا الصّفحة 180 من **المرجع نفسه**.

ولمّا كانت رؤية الإنسان للكون وفهمه للظّواهر المحيطة به خاضعين لناموس الزّمن، يطرأ عليهما من التّحوّلات بحسب ما يجدّ في باب المعرفة من كشوف ما انفكّت اليوم تتراكم ممّا وسم الحركة بالعمق والشّمول[1] فإنّ الجماليّة بدورها ليست في معزل عن الحركة بل هي في تحوّل مستمرّ. وهذا ما يجعل الشّاعر العربيّ مدعوًّا إلى أن يلتقط في شعره ما يجدّ في عصره من تحوّلات لا يكتفي بمجرّد رصدها وإنّما ينفذ إلى جوهرها ويستشرف أثرها في وجود الإنسان ومصيره[2]. وهذا هو معنى الرّؤية كما عبّر عنه سامي سويدان قائلاً: "الرّؤية بمعنى النّظرة الفكريّة النّافذة التي تتجاوز مظاهر الوجود إلى جوهره مستشرفة التّطوّرات المقبلة، حادسة بالمستقبل الآتي، منذرة بأخطار قادمة، مستنهضة همًّا للمواجهة وطاقات للتّجاوز والتّخطّي، طارحة الأسئلة الأكثر مصيريّة حول الوضع الإنسانيّ والاستيهامات الأكثر فرادة بصدد العلاقات فيه"[3].

فالجماليّة في الشّعر تقوم على الكشف لا على الوصف، والزّمن الذي تُعبّر عنه هو الحاضر ينطلق منه الشّاعر ليستشرف المستقبل، ومدارها الإنسان في جوهره وإنسانيّته مهما كانت العقيدة التي يحملها واللّسان الذي ينطق به والزّمان الذي ينتمي إليه. إنّها جماليّة كونيّة إنسانيّة تتجلّى أحسن ما تتجلّى في الأعمال الخالدة التي صدرت عن رؤية إنسانيّة شاملة واستطاعت أن تحوّل الخاصّ إلى العامّ وترتقي بما هو فرديّ إلى ما هو إنسانيّ. وهذا ما يفسّر سفرها في الزّمان وبقاءها وهّاجة على مرّ الأيّام لا ترتبط بطرف ولا ترتهن بظرف[4]. فالرّهان في الشّعر معقود على ما يختزنه من قيم إنسانيّة، وقيمتـه لا تُقـدَّر بفائـدة مباشـرة أو نفع عاجل، وإنّما في قدرته على

---

1 المنصف بن عبد الجليل، **المسلم المعاصر: دفاعًا عن حقّ الخلف**، ضمن كتاب **المسلم في التّاريخ**، إشراف عبد المجيد الشّرفي، الدار البيضاء، 1999، ص: 60.

2 هذا ما عبّر عنه أدونيس قائلاً: "ولعلّ القيمة الحاضرة للشّعر العربيّ كامنة في مدى تعبيره عن طاقة التّحوّل في المجتمع العربيّ واحتضانه القيم والآفاق التي تختزنها هذه الطّاقة أو تكشف عنها"، **الثّابت والمتحوّل**، ص: 252.

3 **جسور الحداثة المعلّقة**، ط: 1، دار الآداب، بيروت، 1997، ص: 15.

4 هذا ما قصده طه وادي بقوله: "ذلك قدر الفنّ العظيم دومًا ألاّ يكتفي بتصوير الواقع فحسب بل يشكّل واقعًا أكثر خصوبة وأعظم عطاء يتجاوز المعطى إلى استشراف الحلم. إنّ تجربة الأديب تنطلق عادة من موقف إنسانيّ خاصّ لكنّ دربته تتجلّى حين يرتفع بإطار تجربته من الخاصّ إلى العامّ ومن الفرد إلى الإنسان". **جماليّات القصيدة المعاصرة**، ص: 41.

التّعبير عن دخائل الذّات البشريّة وما يعتمل فيها من خوف من المجهول وقلق من المصير وتطلّع إلى المستقبل، وهي أمور دونها نقلة نوعيّة لا بدّ للشّعر العربيّ اليوم أن ينجزها تتمثل في التّحوّل من شعر محلّيّ مُوجّه إلى القارئ العربيّ إلى شعر كونيّ يُخاطب الإنسان، لا تذهب التّرجمة بإيقاعه لأنّه لا يأبه بالأوزان ولا يُخاطب الآذان. ولا تُفْقده معانيه لأنّها كونيّة تتخطّى المكان وتجاوز الزّمان.

وإذا كان الانخراط في الحداثة هو السّبيل التي تفتح العرب على الكونيّة باعتبار الحداثة "عنصر توحيد للنّوع البشريّ يشترك فيها برؤية موحّدة للكون والحياة وتأخذ فيها الإنسانيّة بنفس القيم والمبادئ والأحكام"[1]، فلا سبيل تفتح الشّعر العربيّ اليوم على الكونيّة إلاّ إذا صدر عن رؤية جماليّة حداثيّة. نقول هذا ونحن نعلم ما لقيته حركة التّجديد في الشّعر من معارضات وما وجّه إلى رموز الحداثة في الشّعر العربيّ من تُهم كالتّشكيك في صدق نواياهم ورميهم بالعمالة[2] فضلاً عن فشل تلك الحركات في استقطاب الجمهور حولها وجرّه إلى مداراتها وجعله يُقبل على قراءة الشّعر الحديث على النّحو الذي ينبغي أن يُقرأ عليه. فبين التّجارب الرّائدة في الشّعر العربيّ الحديث والجمهور فجوة لا بدّ من تجسيرها[3] وتغيّرات في العمق لا بدّ للقارئ من الوعي بها وجماليّة لا يزال القارئ يحتكم إليها في قراءة هذا الشّعر ينبغي استبدالها حتّى لا ينعته بالإبهام ولا يرميه بالفوضى والضّعف.

إنّ مشكلة الشّعر العربيّ تعود في قسم كبير منها إلى تصادم جماليّتين: جماليّة قديمة موروثة لا يزال فريق عريض من الشّعراء يخضعون لها ويصدرون عنها فيما ينشئونه من نصوص، ولا يزال القارئ بمختلف أنواعه ومستوياته يحتكم إليها في تذوّق الشّعر وفهمه وتقويمه، هي جماليّة النّمُوذج التي تشترط في نجاح القول الشّعريّ جريانه على منوال سابق واستعادته لأصل غائب تسكن إليه النّفس متى تعرّفته ساعة القراءة وتشعر بالقلق والوحشة متى افتقدته لمجيء القول على غير مثال؛ وجماليّة حديثة آخذة في التّشكّل نصطلح عليها بجماليّة الفرد لأنّها تصدر عن

1 علي المزغنّي، **مقالات في الحداثة والقانون**، بالاشتراك مع سليم اللّغماني، دار الجنوب للنّشر، تونس، 1994، ص: 31.

2 راجع عبد العزيز حمّود: **المرايا المقعّرة** عالم المعرفة، الكويت، 2001، ص ص: 73–86.

3 استعمل هذه العبارة حمّادي صمّود في دراسته «**في مقروئيّة الشّعر الحديث**» الواردة ضمن كتابه **من تجلّيات الخطاب الأدبيّ: قضايا نظريّة**، دار قرطاج للنشر والتّوزيع، تونس، 1999.

"رؤية أساسها التّمرّد على سلطة الأنموذج"[1]، ونعتبرها الأفق الذي ينبغي للشّعر العربيّ أن يدركه إن رام إلى الكونيّة سبيلاً. فالتّحوّل من المحلّية إلى الكونيّة غير مُمكن إلاّ إذا انتقل شعرنا الحديث من حيث الرّؤية التي يصدر عنها من جماليّة النّموذج إلى جماليّة الفرد[2].

وقد رأينا لبيان هذه النّقلة المنشودة أن نقيم عملنا على قسمين نسأل في أوّلهما عن النّموذج كيف يتشكّل ليتحوّل إلى سلطة ومعيار يُوجّه فعل الإنشاء ويقود فعل التّقبّل محاولين أن نبرز منه أبرز مقوّماته والأسباب التي مكّنت له وساعدت على استمراره وأن نكشف عن الرّؤية التّأويليّة التي حملها والفهم الذي قدّمه إزاء الكون والإنسان وجودًا ومصيرًا. ونقف في قسم ثان عمّا سمّيناه بجماليّة الفرد لنكشف مقوّماتها وما يمكن أن تفتحه من آفاق أمام الشّعر العربي الحديث.

I. جماليّة النّموذج

إذا كان النّموذج في مآله قواعد مسطورة ووصايا مشروحة ومنوالاً جاهزًا[3] لا ينفكّ النّقّاد يذكّرون به ويدعون الشّعراء بالرّفق تارة وبالزّجر أخرى إلى التزامه والوفاء له وتمثّله فيما ينجزون من أشعار ممّا يجعل منه سلطة قاهرة، فإنّه في الأصل والمبتدإ اختيار شخصيّ ونهج في القول يفتحه شاعر من الشّعراء سرعان ما يلقى لدى الجمهور استحسانًا يحفز الشّعراء اللاّحقين على النّسج عليه والاقتداء به على وجه الاختيار لا على سبيل الاضطرار.

فالذي يرتقي بالتّجارب المفردة إلى مصافّ النّموذج هو الاحتذاء وتراكم النّصوص واستمرار التّفاعل الحاصل بين السّابق واللاّحق على نحو تتشكّل بمقتضاه الذّوائق ويتوطّد من خلاله النّموذج بالتّدريج حتّى يتحوّل إلى سنّة لها على المبدع سلطان وعلى المتقبّل نفوذ. فالنّموذج سلطة آسرة تمكّنت من الذّوائق واستطاعت أن

1 محمّد قوبعة، **الرّومنطيقيّة ومنابع الحداثة في الشّعر العربيّ: الرّابطة القلميّة أنموذجًا**، منشورات كلّية الآداب، تونس، 2000، ص: 11.

2 لعلّنا بذلك نحدّد وجهة الشّعر العربيّ الحديث التي تساءل عنها غالي شكري ولم يحدّها في كتابه **شعرنا الحديث إلى اين؟**، ط: 2، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1978.

3 هذا ما تفصح عنه عناوين كتب كثيرة في القديم ككتاب **عيار الشّعر** لابن طباطبا، و**منهاج البلغاء وسراج الأدباء** لحازم القرطاجنّي...

تغلغل في الأعماق وتبسط نفوذها لفرط إعجاب النّاس به واستساغتهم إيّاه واطمئنانهم إليه باعتباره رابطة العقد التي تشدّ الأجيال بعضها إلى بعض "وذلك أنّ الموروث يؤسّس اجتماعيًّا الجماعة موحّدًا في القصيدة بين الشّاعر وقرّائه. وهؤلاء لا يتّحدون به بقدر ما يتّحدون بالنّظام الشّعريّ الموروث الثّابت. ففي هذا النّظام تكمن المواضعات التي تحدّد الحساسيّة الأسلوبيّة وتبعث الطّمأنينة واليقين في نفس الشّاعر والقارئ على السّواء"[1].

ولا يعني تحوّل النّموذج إلى سنّة تتّبع انغلاقه وتحجّره. فلو كان الأمر كذلك لما استطاع أن يظلّ حيًّا في الذّاكرة والضّمائر وما استمرّ التّجاوب معه واحتذاؤه على مدى قرون وقرون. فقوّة النّموذج وسرّ دوامه في كونه ليس منوالاً مكتملاً أو رسمًا ناجزًا وإنّما هو إمكانات يحقّق الشّعراء بعضها دون أن يستوفوها. وهو أفق يتطلّع إليه كلّ شاعر ويستقبل في إطاره الجمهور ما يقرؤونه من أشعار على قدر وقوعها فيه وعدم خروجها عنه يكون حظّها من الاستحسان أوفر والتفاف القرّاء حولها أشدّ.

فمرونة النّموذج وعدم تشكّله في صورة نهائيّة وبقاؤه مطمحًا عليه تترافد همم الشّعراء في كلّ الأزمنة، وغاية تنشد فلا يدرك إلاّ قدر منها هو الذي يجعله "يتكامل باستمرار"[2] ويمكّنه من استيعاب التّجارب اللاّحقة على تنوّعها ومن امتصاص الأصوات الجديدة على اختلافها[3]. وهذا ما يفسّر سرًّا من أسرار الشّعر العربيّ يتمثّل في أنّ التّشابه القائم بين النّصوص لنسجها على منوال واحد لم يفض بها إلى التّطابق، والوحدة بينها لم تقض على التّنوّع لا ولم تعدم الاختلاف ولو كان ضئيلاً في غالب الأحيان. وهذا ما جعل النّموذج "أفق انتظار حركيّ ترك للتّاريخ مسربًا ليساهم في تشكيله بدءًا وإعادة تشكيله ختمًا، وللهامش منفذًا ليخضع إلى السّنّة"[4]، وجعل التّجارب في الشّعر العربيّ تتواصل مهما تنوّعت، والأصوات داخله

1 **الثّابت والمتحوّل: صدمة الحداثة**، ص: 72.

2 **المرجع نفسه**، ص: 285.

3 بيّن ذلك جمال الدّين بن الشّيخ في مواضع كثيرة من أطروحته نكتفي منها بقوله: "تلك هي قوّة النّسق القائم الذي يتحكّم بشكل مباشر في كلّ تجديد"، **الشّعريّة العربيّة**، ترجمة مبارك حنون ومحمّد الوليّ ومحمّد أوراغ، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، 1996، ص: 295.

4 شكري المبخوت، **جماليّة اللّغة**، منشورات بيت الحكمة، قرطاج، تونس، 1993، ص: 138.

تتجاوب مهما تعدّدت، والنّصوص في إطاره تأتلف مهما اختلفت "فلا إحداث مطلقًا، ولا تقليد مطلقًا. وإنّما الأمر كلّه دائر على التّراشح والتّردّد بين السّنّة وهوامشها وبين لحظات الفصل فيها ولحظات الوصل، وبين التّراكم المفضي إلى استقرار المعايير والتّحوّل البطيء الخفيّ الذي يصيب القيم الجماليّة"[1].

إنّ المنطق الذي حكم مسيرة الشّعر العربيّ ووثّق الصّلة بين قديمه وحديثه هو التّكميل لا التّبديل والإضافة لا الهدم. فالتّجارب اللاّحقة لا تغيّر من النّموذج بل تعمل على صقله وتهذيبه وتلميع صورته وتجديدها مع كلّ نصّ، فإن بدت التّجارب مختلفة فهي ممّا يسمح به النّموذج وممّا يمكن أن ينفتح عليه[2].

والحقّ أنّ قسمًا كبيرًا ممّا عدّ من حداثة الشّعر العربيّ لم يخرج عن جماليّة النّموذج مهما تنوّعت التّجارب واختلفت المشارب. فليست الخلافات بائنة بين ما كتبه كلّ من البارودي والرّصافي والزّهاوي وشوقي وأبو شادي وما كتبه أصحاب الرّابطة القلميّة[3] أو نازك الملائكة أو السّيّاب في عدد من القصائد أو حتّى عدد من الشّعراء يعيشون بين ظهرانينا ما دامت الرّؤية التي تصدر عنها تلك التّجارب واحدة هي جماليّة النّموذج تتفاوت درجات الإخلاص له وتختلف أشكال استلهامه ووجوه استعادته واستحضاره في نصوص الشّاعر الواحد وبين الشّاعر والشّاعر المجايل له وبين المدرسة والمدرسة والحقبة والحقبة الأخرى.

فالنّموذج هو الفضاء الذي بقيت تلك الأشعار تراوح فيه وتنشدّ إليه مهما ضاقت به وهمّت بمجاوزته وأعلنت خروجها عنه[4]. والشّعراء إن عدّلوا القصيدة

---

1 **المرجع نفسه**، ص: 139.

2 راجع محمّد الهادي الطّرابلسي، **من مظاهر الحداثة في الأدب.. الغموض في الشّعر**، ضمن كتابه **بحوث في النّصّ الأدبيّ**، الدّار العربيّة للكتاب، ليبيا–تونس، 1988، ص: 161.

3 يرى محمّد قوبعة أنّ شعراء الرّابطة القلميّة "خرجوا على النموذج" ولكنّه حين يذكر مظاهر الخروج في مستوى الإيقاع لا يجد سوى "بناء عددٍ من النّصوص الشّعريّة على التّدوير والتّضمين" معتبرًا ذلك "خطوة مهمّة في سبيل تعويض البيت الشّعريّ بالجملة الشّعريّة على المستوى النّحويّ التّركيبيّ والدّلاليّ وفي سبيل الوصول إلى اعتبار التّفعيلة وحدة موسيقيّة يعتمدها الوزن في مرحلة لاحقة من مراحل تطوّر الشّعر العربيّ"، **الرّومنطيقيّة ...**، ص: 641. وواضح أنّ هذا «الخروج» جزئيّ لم يعصف بالنّموذج.

4 تناولنا هذه المسألة في دراسة بعنوان: «**النّصّ المعلن / النّصّ المنجز في شعر جميل صدقي الزّهاوي**»، **مجلّة علامات في النّقد**، عدد: 40 / 2001، ص ص: 348–376.

النّموذجيّة في بعض أجزائها فإنّهم استبْقَوْا منها أبرز مقوّماتها ولم ينالوا من الرّؤية التي أنتجتها. فالبيت العتيق لا يزال يلقي بظلاله على السّطر الشّعريّ، و إيقاع النّصّ ظلّ يولّد من عودة الصّوت الواحد والألفاظ المتوازنة والتّراكيب المتوازية، ويخاطب في السّامع أوّل ما يخاطب أذنه، فإن توسّل الشّاعر بالبياض واستعان بالنّقط فعلى سبيل الزّيادة التي تجاور الأصل ولا تأخذ مكانه. وهذا ما أشار إليه حمّادي صمّود قائلاً: "إنّ حركات التّجديد عندنا حديثة عهد ولم تكن أهمّها المسمّاة حركة الشّعر الحرّ كافية لإحداث نقلة نوعيّة في تصوّر الإبداع وفعل الكتابة. ثمّ إنّها متى دقّقنا النّظر حركة بقيت مرتبطة بالشّعر القديم لا تغيّر منه إلاّ بالقدر الذي يحافظ عليه وبما لا يكفي لخلق ذوق جديد وطريقة في التّعامل مع الشّعر جديدة. فإنّك متى استثنيت بعض القصائد المعروفة لرموزها لم تجد في هذا الشّعر من مظاهر التّجديد إلاّ التّشبّث بالخروج عن معمار البيت والزّهد في القافية وما نعتوه بالإيقاع الرّتيب المبنيّ على التّكرار"[1].

وقد يختصر النّموذج في مكوّن من مكوّناته يكون التّمسّك به ضربًا من التّمسّك بالكلّ. وهذا ما يحدث مع قصيدة التّفعيلة التي تبدو للوهلة الأولى خروجًا عن الأصل واستبدالاً لشكل بآخر واستعاضة عن رؤية بأخرى، وهي في الحقيقة لا تعدو أن تكون تصرّفًا جزئيًّا في الأصل وصورة من صوره الممكنة فلا فرق بين الشّعراء العموديّين وشعراء التّفعيلة إلاّ أنّ أولئك تمسّكوا «بالوثن» وتمسّك هؤلاء «بحجر من أحجاره» عزّ عليهم أن يفرّطوا فيه واعتبروا الكتابة التي تخلّ به لا تستحقّ صفة الشّعر[2].

والخوف على النّموذج -وهو في هذا المقام عنوان ثقافة ورمز هويّة- من أن تنحلّ عراه وتتقوّض كامل صروحه، وعلى النّواة الصّمّاء (التّفعيلة) من أن تتفتّت هو الذي يفسّر هجوم رموز قصيدة التّفعيلة وفريق من النّقّاد على قصيدة النّثر. فهذا محمود درويش يرفع صوته عاليًا في **الكرمل** ويقول: "أنقذونا من هذا الشّعر"[3].

---

1 «**مسألة الإبلاغ في الشّعر المعاصر**»، ضمن كتاب **من تجلّيات الخطاب الأدبيّ: قضايا نظريّة**، ص: 107.

2 راجع الدّراسة القيّمة لرفعت سلاّم: «**قصيدة النّثر**»، **مجلّة فصول**، مجلّد: 16 / عدد: 1– 1997، ص: 310.

3 عنوان مقال ظهر بمجلّة **الكرمل**، عدد: 6–1982.

ويكتب بعد خمس عشرة سنة في **أخبار الأدب** قائلاً: "قصيدة النّثر ليست شعرًا ولكنّي أخاف ميلشيّاتها"[1]. وهذا نزار قبّاني يشنّ في آخر عمره حملة ضارية على «قصيدة الحداثة» وينعيها في أكثر من مقال[2] ويرميها بأكثر من تهمة لعلّ أخطرها عصفها بالنّموذج وانبتاتها عن الجذور. وهذا ما يفصح عنه قوله: "تبدو قصيدة الحداثة وكأنّها تكتب ضدّ نفسها وضدّ تاريخها وضدّ المكوّنات الأساسيّة للشّعر العربيّ. تبدو وكأنّها تخون سلالتها وتحاول تغيير الجينات التي تعطي للشّعر العربيّ خصائصه العضويّة وتجعله مختلفًا عن كلّ أنواع الشّعر في العالم [...] إنّ الشّعريّة العربيّة تعرّضت لمئات التّحوّلات والانقلابات الشّكليّة والإيقاعيّة والبنيويّة ولكنّها لم تخن تاريخها البيولوجيّ ولم تقطع حبل المشيمة من منابعها وجذورها الأولى"[3].

فنزار لا ينكر التّجديد في الشّعر ولكنّه يرفض منه ما لم يُبْقِ من النّموذج على مكوّن من مكوّناته. فالتّجديد مقبول ما لم "يشوّه البناء الأساسيّ"[4]. أمّا إذا قوّضه فهو في نظر نزار ضرب من الخيانة والتّنكّر للأصول. فلا بدّ أن يحتفظ الجديد من القديم برابط وأن تكون "جيناته من جيناته" حتّى يكون السّير متدرّجًا والحلقات متتابعة والنّسب محفوظًا وإلاّ كان الانبتات والضّياع والموت الوشيك الذي لا دافع له في نظر نزار ولا علاج منه إلاّ باستعادة الذّاكرة واسترجاع النّموذج. يقول نزار مشخّصًا مرض قصيدة الحداثة مقترحًا سبل علاجه: "إنّني شديد الأسى لحالة السّيّدة قصيدة الحداثة وأرجو أن تخرج من حالة الكوما التي دخلت فيها منذ ثلاثين عامًا [...] والأمر الأخير لدى الأطبّاء يتلخّص في إجراء صدمة كهربائيّة لدماغ السّيّدة قصيدة الحداثة علّها **تستردّ ذاكرتها الضّائعة وتتذكّر طفولتها الأولى وتفاصيل بيتها وأسماء أبويها وأشقّائها ومعلّميها** ورفاقها في المدرسة **وشيئًا من محفوظاتها الشّعريّة**

---

1 عنوان مقال ظهر بـ«**أخبار الأدب**»، فبراير، 1997.

2 من ذلك «**الحبّ في زمن ماكدونالد**»، **جريدة الحياة** 1993/11/27، و«**في مستشفى الشّعر الحديث**»، **الحياة**: 1994/4/3، و«**نعم للشّعر لا للتّأتأة**»، **الحياة** 1996/4/12، وهي مقالات أحال عليها واعتمدها سعيد علّوش في دراسته **فحولة الصّورة ونمط الشّكل في الإبداع والنّقد**، **علامات في النّقد**، عدد: 43–2002، ص ص: 52–106.

3 «**نعم للشّعر لا للتّأتأة**» نقلاً عن سعيد علّوش، ص: 94.

4 **المرجع نفسه**، ص: 96.

في المرحلتين الابتدائيّة والثّانويّة. أي أنّ العلاج الأمثل لشفائها يكون في **استرجاع ماضيها و إعادة وصل جذورها الثّقافيّة المقطوعة مع الزّمان والمكان**"[1].

وإذا كان موقف نزار من قصيدة الحداثة قد جاء في شكل إدانة واضحة وزجرٍ صريح فإنّ رفض عزّ الدّين إسماعيل للتّجارب الخارجة عن النّموذج لعدم التزامها التّفعيلة تمثّل في تجاهلها وعدم ذكر رموزها في كتابه الذي عُدَّ مرجعًا عن الشّعر العربيّ المعاصر[2]، فنحن "لن نعثر مرّة واحدة على مصطلح «قصيدة النّثر» أو ما يشير إليها على امتداد أكثر من أربعمائة صفحة من القطع الكبير كأنّه وكأنّها ليسا من «قضايا الشّعر العربيّ المعاصر وظواهره الفنّيّة» [...] سنجد في المتن والتّذييلات أسماء صلاح عبد الصّبور والبيّاتي وحجازي والسّيّاب ونازك الملائكة [...] لكنّنا لن نعثر على اسم أنسي الحاجّ ولا شوقي أبو شقرا على سبيل المثال"[3]. وفي ذلك اعتراف صريح بانتماء شعراء التّفعيلة إلى مملكة الشّعر المعاصر وإسقاط ضمنيّ لرموز قصيدة النّثر «من الحساب» وطرد لهم من مملكة الشّعر التي لا تتّسع لمن أراد أن يغامر خارج النّموذج ولا يلتزم في كتابة الشّعر بقواعد اللّعبة[4].

والذي يمكّن للنّموذج أكثر فأكثر وقوع القول الشّعريّ في نطاقه نشأة وبنية وتقبّلاً. فالنّموذج مستكنّ في ذهن المبدع ماثل في ذاكرته ساعة قول الشّعر له في النّصّ أمارات تفصح عنه وعلامات تهدي إليه، وهو أي النّموذج مختزن في ذاكرة القارئ في ضوئه يستقبل النّصّ الجديد وبالاعتماد عليه يفهمه و يتعقّله.

تجلّيات النّموذج

النّشأة

---

1 «**في مستشفى الشّعر الحديث**» نقلاً عن سعيد علّوش، ص: 72.

2 نعني كتابه: **الشّعر العربيّ المعاصر: قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة**.

3 رفعت سلاّم، ، «**في قصيدة النّثر**»، **مجلّة فصول**، ص: 304.

4 قد يتّخذ رفض قصيدة النّثر أسلوب السّخرية. راجع: أحمد درويش «**قصيدة النّثر مصطلح أدب مقترح**»، **الأهرام**، 1996/8/9، ص: 9. وقد يتّخذ طريقة قلب الأسماء "واشتقاق السّالب من الموجب كتساؤل أحد النّقّاد عن قصيدة النّثر: تجريب أم تخريب؟"، ذكره حمّادي صمّود في كتابه المذكور، ص: 86.

يتجلّى سلطان النّموذج على المبدع ساعة الإنشاء أوّل ما يتجلّى في ذلك الرّصيد المشترك الذي يعمر ذاكرته ويستحوذ عليها وهو رصيد تحرص الثّقافة القديمة على إشاعته مداره على عدد من القصائد والأبيات تمثّلت النّموذج أحسن تمثّل وصارت بدورها نماذج خليقة بالاحتذاء لا يفتأ النّقّاد يتمثّلون بها ويستحسنونها ويدعون المبتدئين إلى النّسج عليها والاستعانة بها حتّى تنقدح لهم المعاني ويسلس لهم الشّعر قياده. وحرص الثّقافة القديمة على استمرار النّموذج وتربية الذّوائق عليه حتّى تتشرّبه الضّمائر وتستسيغه النّفوس تجلوه كتب الاختيار التي ينبري النّقّاد فيها إلى استصفاء القرائح وانتقاء العيون وأجود ما قالته العرب في مختلف الأغراض قصد تهذيب طبائع الشّعراء ومدّهم بنماذج بتمثّلها وإمعان النّظر فيها تنفتح لهم أقفال الشّعر وهذا ما عناه ابن طباطبا بقوله: "وقد جمعنا ما اخترناه من أشعار الشّعراء في كتاب سمّيناه «**تهذيب الطّبع**» يرتاض من تعاطى قول الشّعر بالنّظر فيه ويسلك المنهاج الذي سلكه الشّعراء ويتناول المعاني اللّطيفة كتناولهم إيّاها فيحتذي على تلك الأمثلة في الفنون التي طرقوا أقوالهم فيها"[1].

فالسّبيل المؤدّية إلى قول الشّعر وعرة ولكنّ القدامى وطّؤوها بالحفظ وإدامة النّظر في أشعار السّابقين حتّى تنتقش في ذاكرة الشّاعر و"تلصق معانيها بفهمه وترسخ أصولها في قلبه وتصير موادّ الطّبعة ويذرب لسانه بألفاظها فإذا جاش فكره بالشّعر أدّى إليه نتائج ما استفاده ممّا نظر فيه من تلك الأشعار فكانت تلك النتيجة كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التي تخرجها المعادن"[2]. ولا يعني صدور الشّاعر في قول الشّعر عن تلك النّماذج التي رسبت في القرار من ذاكرته استنساخها أو استخراج صور مماثلة لها بقدر ما يعني استلهامها. فشرط الإجادة في الشّعر نسيان المحفوظ بعد هضمه وتمثّله والقدرة على إعادة صياغته وصهره للإتيان بمثله أو أحسن منه. وهذا ما عبّر عنه ابن خلدون قائلاً: "اعلم أنّ لعمل الشّعر وإحكام صناعته شروطًا أوّلها الحفظ من جنسه أي من جنس شعر العرب حتّى تنشأ في النّفس ملكة يُنْسج على منوالها ويُتَخَيَّرُ المحفوظ من الحرّ النّقيّ الكثير الأساليب [...] ثمّ بعد

---

1 **عيار الشّعر**، تحقيق: طه الحاجري ومحمّد زغلول سلاّم، المكتبة التّجاريّة، القاهرة، (د. ت.)، ص: 7.

2 **المرجع نفسه**، ص: 139.

الامتلاء من الحفظ وشحذ القريحة للنّسج على المنوال يُقبل على النّظم وبالإكثار منه تستحكم ملكته وترسخ. وربّما يقال إنّ من شرطه نسيان ذلك المحفوظ لتُمحى رسومُه الحرفيّةُ الظّاهرة إذ هي صادرة عن استعمالها بعينها فإذا نسيها وقد تكيّفت النّفس بها انتقشَ الأسلوب فيها كأنّه منوال يؤخذ بالنّسج عليه بأمثالها من كلمات أخرى ضرورة"[1].

فالنّموذج في الشّعر القديم متمكّن من ذاكرة الشّاعر منتقش فيها ممّا يجعل صلة هذا الشّعر بالنّماذج السّابقة أقوى من الصّلة التي تنعقد بينه وبين قائله دون أن يعني ذلك إدانة للشّعر القديم أو تجريده من سمتي الأصالة والإبداع، وإنّما الأمر راجع إلى ملامح ثقافة تشكّلت على نحو لم تنفكّ فيه عرى الصّلة بين القديم والحديث ولا بين الابتكار والتّكرار. "فالإبداع من هذه الجهة توأم الاحتذاء لا يرى التّجديد إلاّ في احترام السّمت ومحاكاة النّمط ولا يرى الإحداث إلاّ في النّسج على المنوال المستقرّ في الذّاكرة"[2].

ومن الطّبيعيّ ألاّ يعبّر هذا اللّون من الشّعر وقد قام على احتذاء النّموذج عن الذّات المنشئة وألاّ تحيل الأنا فيه على الشّاعر المفرد وأن تكون الغلبة للمشترك على حساب الخاصّ وأن يذوب صوت الفرد في صوت الجماعة. فالشّعر القديم لا يعبّر عن تجارب حيّة والشّاعر لا ينصت إلى إيقاع عصره ولا يُطلع على مكامن نفسه ولا يلتقط ما يمكن أن يجدّ في مجتمعه من تحوّلات لأنّه "يتأثر بالنّموذج أكثر ممّا يتأثّر بالتّجريب والواقع"[3]. فهو مخلص لتجارب السّابقين أكثر ممّا هو مخلص لتجربته، ومنصت إلى نصوصهم بدل أن ينصت إلى نبض عصره. فليس الواقع ولا التّجربة هما ما يكتشفه القارئ في القصيدة القديمة وإنّما هو النّموذج وقد تجسّد في هيئة جديدة وهي قصائد السّابقين وقد استثمرها الشّاعر وألبسها حلّة جديدة. والشّاعر لا يطالب بالصّدق وإن كان متحدّثًا عن نفسه بل يُطالَب بالوفاء للتّجارب السّابقة عليه، وبأن يكون شعره من شعرهم. فلا تثريب عليه إن ادّعى الشّجاعة وهو أجبن خلق الله، ولا جناح إن ادّعى في الحبّ مغامرات لم يخضها أو ذكر الرّحلة ومخاطر

1 **المقدّمة**، دار الجيل، بيروت، (د. ت.)، ص: 236.
2 شكري المبخوت، **جماليّة الألفة**، ص: 149.
3 حسين الواد، **مدخل إلى شعر المتنبّي**، دار الجنوب للنّشر، تونس، 1991، ص: 76.

السّفر والضّرب في المفازة وهو لم يعرف ذلك[1]. فالكذب في الشّعر وادّعاء البطولات فيه أهون من الخروج عن السّمت وعدم مراعاة السّنّة والعصف بالقواعد المألوفة. وإذا كان في الشّعر مشابهة فبين النّصوص واقعة عندما تشترك في غرض من الأغراض أو تتناول معنى من المعاني لا بين الشّعر والواقع.

وسلطان النّموذج على الشّاعر يظهر في مستوى المعاني التي يطرقها، إذ هو مدعوّ إلى أن يلقف المعاني التي جاءت في قصائد السّابقين له أن يهذّبها أو يشقّقها أو يولّد منها معاني فرعيّة. أمّا أن يبتدع معاني من بنات فكره لم يسبقه إليها سابق فتلك سبيل مستطرفة ولكنها غير آمنة في كلّ حين. وهذا ما يسلم إلى تشابه القصائد القديمة وشيوع صيغ مشتركة فيها باتت لفرط تعاودها مألوفة يصادفها القارئ هنا وهناك مع تنويع طفيف أو تحوير جزئيّ كأن يغيّر الشّاعر لفظة بلفظة أو يستبدل تركيبًا بآخر أو يحذف من التّعبير المشترك عنصرًا من عناصره. "إنّ الشّعر نصّ واحد يقوله كلّ شاعر بطريقته التي لا تناقض رواسم الكلام السّامي فيعبّر في آن واحدٍ عن لغته الذّاتيّة وعن نظام كلّيّ قاهر يتخطّاه بمعاييره وقيمه. فصورة المعشوق مضبوطة على نحو متعال ينبغي أن يطابقه كلّ خطاب غزليّ ولكنّه «حرّ» في تضخيم هذا المعنى أو ذاك والقياس عليه دون أن يمسّ معجم الغزل وأنساق القول المشتركة. وكذا القول في صورة الميّت في الرّثاء والفتى في الفخر وما إلى ذلك من الأغراض التي ضبطها النّقّاد"[2].

فأقصى ما يسمح به للشّاعر وفق هذه النّظرة أن يتعهّد المعنى النّموذجيّ المشترك بالصّقل والتّهذيب، وأن يعدّل وجهته ويكيّفه حسب اختياراته وما يُجريه عليه من ضروب التّغيير. وهذا ما يجعل المعنى في الشّعر النّموذجيّ موسومًا بميزتين هما التّناهي والتّحوّل. فالمعاني محدّدة مضبوطة ولكنّها غير ثابتة، وهي مشتركة بين الشّعراء، ولكنّ صيغ التّعبير عنها تتنوّع من شاعر إلى آخر، بل إنّ المعنى الواحد ليتفتّق في قصائد الشّاعر عن معان فرعيّة تختلف باختلاف الصّيغ التي اختارها للتّعبير عن كلّ واحد منها. فإذا كانت السّنّة ومقتضيات الغرض تضطرّ الشّاعر إلى

---

1 راجع: جمال الدّين بالشّيخ، **الشّعريّة العربيّة**، ص: 294. وحسين الواد، **المرجع السّابق**، ص: 72.

2 شكري المبخوت، **جماليّة الألفة**، ص: 150.

أن يجعل معنى الشّجاعة في مقدّمة ما يمدح به قائدًا خرج لتوّه من معركة مظفّرًا اقتداء بالسّابقين فإنّ له الخيار في أن يختار من الصّيغ ما ينهض بأداء ذلك المعنى النّموذجيّ وإنّ له أن يقلّبه على وجوه ربّما تفضي به إلى دقائق منه لم تخطر على بال السّابقين. "وهكذا نتبيّن أنّ المعنى في الشّعر ليس ثابتًا وإنّما هو متحرّك حركة نظام علاقات الكلمات بعضها ببعض [...] ولذلك يجوز أن نعتبر الانخراط في المعنى النّموذجيّ فعل ترسيخ وتجديد في آن. يرسّخ الشّاعر المعنى إذ يجري بريحه ويغترف منه ولكنّه يروم تجديده في الآن نفسه إذ يعيد إنتاجه فيفكّك دلالاته الأولى ويقوّض نظامه السّابق ليعيد تشكيل الدّلالة وينظّمها تنظيمًا جديدًا. وهذا يعني أنّ المعاني وإن لم تكن متماثلة فإنّ بعضها يتشكّل على أنقاض البعض الآخر. تمثّل كلّ صياغة جديدة للمعنى مرحلة في تاريخه ولبنة من نظام تراكمه"[1]. واستمرار النّموذج وتمكّنه من ذاكرة الشّاعر من خلال المختارات الشّعريّة ظاهرة قائمة في العصر الحديث تشهد على أنّ الشّاعر الحديث متشبّع بالنّموذج واقع في إسار القديم[2]. وإذا كان أغلب القائمين بانتقاء أجاود الشّعر وجمعها في كتب في القديم هم النّقّاد، فإنّ هذا العمل موكول اليوم إلى الشّعراء أنفسهم يستوي في ذلك المحافظون والمجّدون[3]. فشرط قول الشّعر قديمًا وحديثًا واحد لم يتغيّر هو التّشبّع بالقصائد القديمة والاطّلاع أكثر ما يمكن على ما قاله الفطاحل من الشّعراء في أبرز أغراض الشّعر والإلمام بمختلف المدارس والتّيّارات الشّعريّة.

---

1 أحمد حيزم، **فن الشّعر ورهانات اللّغة: بحث في آليّات الخطاب الشّعريّ عند البحتريّ**، نشر دار محمّد عليالحامي بصفاقس وكلّيّة الآداب بسوسة، تونس، 2001، ص: 430.

في ديوان البحتري، شهادة دكتوراه الدّولة، (مرقون)، إشراف الأستاذ حسين الواد، كلّية الآداب بمنّوبة، 1998–1999، ص: 420.

2 ذكر الرّبيعي محمّد علي نماذج من هذه المختارات في كتابه: **أثر التّراث العربيّ القديم في الشّعر العربيّ المعاصر**، دار المعرفة الجامعيّة، القاهرة، 1982. انظر تحديدًا الفصل الثّاني الموسوم بـ«اتّصال الشّعراء المعاصرين بالتّراث»، وفيه انتهى الكاتب إلى القول: "وهذه المختارات تنمّ عن استمرار فعالية الشّعر العربيّ القديم وتأثيره وإشباعه لذوق متلقّي القرن العشرين من ناشئة المهتمّين والمشتغلين بالأدب"، ص: 31.

3 راجع على سبيل المثال: **أحلى عشرين قصيدة حبّ في الشّعر العربيّ**، من اختيار الشّاعر فاروق شوشة، طبعة دار العودة، بيروت، 1979.

ولأدونيس أيضًا مختارات كثيرة منها: **ديوان الشّعر العربيّ**، في ثلاثة كتب ومختارات من شعر شوقي وأخرى من شعر الرّصافيّ وثالثة من شعر الزّهاوي ورابعة من شعر السّيّاب.

وإذا كان اطّلاع الشّاعر على التّجارب السّابقة ممّا يغني تجربته ويجعل شعره متنوّع المشارب متعدّد الأبعاد فإنّ لهذه الظّاهرة عندنا أثراً سلبيًّا. ذلك أنّ الشّاعر العربيّ الحديث بقي مشدودًا إلى التّجارب السّابقة لا يصطنع لنفسه في قول الشّعر طريقة إلاّ بعد أن يكون قد حاكى الطّرائق السّابقة ومرّ بمختلف التّجارب فكتب الشّعر العموديّ والشّعر المقطعيّ والشّعر المرسل ليختم تجربته بالشّعر الحرّ ثمّ بقصيدة النّثر[1]. بل إنّ الشّاعر لدينا لا يجد اليوم حرجًا إن عاد بين الفينة والفينة إلى الكتابة على نهج القدامى. فإذا بالذي كتب بالأمس قصيدة النّثر ينقلب على عقبيه ليكتب في العموديّ ممّا يجعل مسار التّجربة متعرّجًا والطّريق ملتوية[2].

ومن الطّبيعيّ أن تسلم هذه الظّاهرة إلى مرور الشّعراء من طريق واحدة تكون المحطّات فيها متشابهة والتّجارب متماثلة. فأغلب الشّعراء العرب المحدثين إن تصفّحت أعمالهم الكاملة ألفيت فيها قسمة واحدة في توزيع النّصوص. فالبداية دائمًا للقصائد العموديّة تعقبها نصوص من الشّعر الحرّ فأخرى من قصيدة النّثر. وليس من العسير أن تتعرّف في تلك الأعمال تيّارات تشقّ التّجارب الشّعريّة جميعها من كلاسيكيّة ورومنسيّة وواقعيّة ورمزيّة. وأنت واجد أيضًا في كلّ تجربةٍ أشعارًا في الوطن وأخرى في الطّبيعة وقصائد في العشق ونصوصًا تدخل في حديث الشّعر عن الشّعر، جميعهم في فلك واحد يسبحون.

---

1 من هؤلاء الشّاعر صلاح عبد الصّبور الذي "اتّخذ الشّكل التّقليديّ بأوزانه وقوافيه إطارًا صريحاً لأوليات إنتاجه كما في العديد من قصائد ديوانه **النّاس في بلادي**. ومنها قصيدته «الرّحلة» التي انتظمتها من البحر الكامل بقافية نونيّة". **أثر التّراث العربيّ القديم في الشّعر العربيّ المعاصر**، ص: 80. وهذا ما انتهى إليه حسين العوري في دراسته للشّعر الحرّ في تونس قائلاً: "إنّ جميع شعراء المدوّنة مارسوا كتابة القصيدة العموديّة ثمّ ظلّوا يناوبون بينها وبين القصيدة الحرّة". **تجربة الشّعر الحرّ في تونس حتّى نهاية 1968 دراسة نقديّة في الأشكال والمضامين**، منشورات كلّيّة الآداب، منّوبة، تونس، 2000، ص: 556.

2 هذا ما شعر به حمّادي صمّود عندما تحدّث عن تجربة شاعر تونسيّ معروف هو نور الدّين صمّود قائلاً: "والمحرج في شعره بالنّسبة إلى دارسي الأدب جمعه ألوانًا شتّى يصعب التّأليف بينها إن في الشّكل وإن في المضمون. فله في الوجدانيّات رقّة ظاهرة وصورة آخذة جمعها عنوان ديوانه الأوّل **رحلة في العبير**، وله شعر مناسبات ليس فيه غير الصّنعة والمعرفة بالأساليب، وشعر دينيّ لا يخرج عن المألوف إلى جانب قصائد مليئة بالرّمز تنمّ عن نفس شاعرة وحسّ قادر على استبطان الأمور والغوص على جواهرها. حتّى لكأنّ الشّعر عنده لعبة فنّيّة وقدرة على تصريف اللّغة وركوب البحور والقوافي دون أن يرتبط بهمّ قارّ ومحنة غالبة له مولّدة". **من تجلّيات الخطاب الأدبي: قضايا تطبيقيّة**، دار قرطاج للنّشر والتّوزيع، تونس، 1999، ص: 50.

ولا شكّ في أنّ اجتماع هذه التّجارب على تنوّعها في تجربة الشّاعر الواحد من شأنه أن يرهق كاهله ويضيّع الفرص عليه ويؤخّر اكتشافه الطّريق الخاصّة به في قول الشّعر ويحرمه بالاستتباع من التّجديد والإضافة إلى التّجارب السّابقة. فجهد الشّاعر عندنا مصروف في استيعاب التّيّارات والانتقال من مدرسة إلى أخرى وتجريب مختلف الاتّجاهات فلا يخلص لتجربته إلاّ في الشّطر الأخير من عمره. يقول حمّادي صمّود مقارنًا بين الشّاعر في الغرب ينطلق من آخر التّجارب في وقته والشّاعر العربيّ يبدأ من حيث بدأ السّابقون عليه: "أمّا نحن فإنّك ترى الفنّان أو الشّاعر أو الموسيقار مضطرًّا إلى أن يجمع التّاريخ في تجربته ويختصر تاريخ الكتابة على ما يزيد على أربعة عشر قرنًا بين دفّتي مجموعة أعماله الكاملة. فإن لم يبدأ على نهج القدامى، فهو لا بدّ منطلق من بوادر الرّومنسيّة في بداية القرن، شاعر بواجب تجريب كلّ المدارس والاتّجاهات [...] فينشأ الارتباك عند المبدع أوّلاً لأنّ جمعه لكلّ التّجارب في تجربة يأتي على طاقة الخلق فيه ويصيب نصّه بحيرةِ المرجع وتذبذب الوجهة، وارتباك لدى المتلقّي لأنّه يقطع بقراءة مجموعة أو مجموعتين تاريخًا طويلاً من التّحوّلات"[1].

البنية

نعني بالبنية النّصّ الشّعريّ وقد تشكّل باللّغة واتّخذ هيئة تختلف بحسب الطّريقة التي يتوخّاها الشّاعر في توزيع وحدات الكلام، وجرت فيه طائفة من التّعابير والتّصاوير قيمتها في الوظائف التي تؤدّيها والدّلالات التي تحقّقها. وقد رأينا أن نقتصر من هذه المكوّنات رغم تفاعلها فيما بينها على الإيقاع عسانا نكشف من خلاله عن تأثّر الشّعراء بالنّموذج وانشدادهم إليه. والذي جعلنا نختار المكوّن الإيقاعيّ دون سواه عناية الشّعراء المجدّدين به وسعيهم الموصول إلى تغييره لكأنّ تجديد الشّعر وقف عليه مرتهن به لا يتعدّاه إلى مكوّنات الشّعر الأخرى. فيكفي أن يعلن الشّاعر تحرّره من قواعد العروض ويخرج قوله على صورة تختلف عن تلك التي ترد عليها القصيدة القديمة حتّى يُعَدَّ من المجدّدين.

1 **من تجلّيات الخطاب الأدبي: قضايا نظريّة**، دار قرطاج للنّشر والتّوزيع، تونس، 1999، ص ص: 128–129.

ومن الذين فهموا التّجديد فهمًا قاصرًا عندما اعتبروه مجرّد ظاهرة عروضيّة نازك الملائكة التي عُدَّت إلى جانب بدر شاكر السّيّاب من رموز الشّعر العربيّ الجديد واعتبرت قصيدتها «الكوليرا» (ديسمبر 1947) منعرجًا حاسمًا في تاريخ الشّعر الحديث بها ارتبطت مدرسة الشّعر الحرّ في البلاد العربيّة وعليها يعتمد الدّارسون عندما يخوضون في حديث نشأة هذه المدرسة وتحديد أوّل نصّ فيها[1]. فالشّعر الحرّ في نظر هذه الشّاعرة "ظاهرة عروضيّة قبل كلّ شيء. ذلك أنّه يتناول الشّكل الموسيقيّ للقصيدة ويتعلّق بعدد التّفعيلات في الشّطر ويعنى بترتيب الأشطر والقوافي وأسلوب استعمال التّدوير والزّحاف والوتد وغير ذلك ممّا هو قضايا عروضيّة بحتة"[2].

وليس يخفى أنّ فهم تجديد الشّعر هذا الفهم وراءه نظرة تختصر الشّعر في مكوّن واحد هو العروض وتختزل التّجديد في مجرّد التّحوير الطّفيف الذي ينطلق من أصل ينوّع فيه ويوسّع إمكاناته ويعيد توزيع مكوّناته. وهذا الأصل الذي هو العروض إمكانات هائلة لا يمكن وفق هذا التّصوّر استنفادها، فـ"لكي يكون التّجديد نابعًا من طبيعة الشّعر ومن داخله فإنّه يمكن القول إنّ هناك في العروض العربيّ على الرّغم من تعقّده تنوّعًا وإمكانات هائلة في أشكاله لم يجر استقصاؤها أو استنفادها بعد [...]، إذ أنّ إمكانات العروض العربيّ أكثر اتّساعاً ممّا استطاع الشّعراء اكتشافه وتوظيفه في الشّعر حتّى الآن. وما تمّ إنجازه ليس إلاّ بداية في عصر طويل من الاستقصاء الذي يمكن أن يؤدّي إلى تغيير جذريّ كبير في موسيقى الشّعر وإيقاعه"[3].

والذي يؤكّد انشداد إيقاع الشّعر الحديث في قسم كبير منه إلى النّموذج وأنّ "الشّعر الحرّ ليس خروجًا على الوزن بل هو مجرّد تطوير وتعديل لأوزان الخليل"، انتقاض نازك الملائكة رائدة الشّعر الحديث على جماعة مجلّة شعر عندما روّجوا

1 راجع في ذلك: س. موريه، **الشّعر العربيّ الحديث، 1800–1970، تطوّر أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربيّ**، ترجمة: شفيع السيّد وسعد مصلوح، دار الفكر العربيّ، القاهرة، 1986، ص ص: 283–310.

2 نازك الملائكة، **قضايا الشّعر المعاصر**، ط: 8، دار العلم للملايين، بيروت، 1989. ص: 51.

3 حسني محمود، **«الشّعر العربيّ على مدرجة التّطوّر»**، **علامات**، الجزء: 37، 2000، ص: 150.

لقصيدة النّثر واعتبارها هذه التّجربة بدعة غريبة لا تستحقّ بسبب خروج أصحابها على أوزان الخليل مطلقًا أن تنعت بالشّعر[1].

وحضور النّموذج في قصائد الشّعر الحديث لا يمكن أن تطمسه مظاهر التّحوير التي أدخلها الشّعراء على معمار البيت العتيق من زهدٍ في القافية الواحدة واستبدال للأبيات بالأسطر واكتفاء بالتّفعيلة من البحر. فيكفي أن نجمع أحيانًا ما تناثر على الورقة من سطور تبدو للعين النّاظرة متفاوتة الطّول ونصل السّطر بالسّطر حتّى يعود ما قدّم على أنّه من جديد الشّعر إلى شعر عموديّ لا فرق بينه وبين الشّعر القديم في الالتزام بنظام التّشطير ومراعاة ملزمات القافية. فقصيدة صالح جودت «ربّما أنساك» التي جاءت في خمسة عشر سطرًا هذا نصّها:

وحملتُ في وسط الظّلام
حقيبتي..
وعلى الطّريق تمدّدتْ
أنغامي
وأخذتُ أنظرُ للطّريقِ معاتبا
كيف انتهت بين الأسى
أيّامي
شرفاتُكِ الخضراءُ
كما شهدت .. لنا
نظراتِ شوقٍ
صاخبِ الأنغام
والآن جئتك
والسّنينَ تغيّرتْ
وعدوتُ وحدي في دجى الأيّام

ما هي إلاّ أربعةُ أبيات على بحر الكامل:

وحملتُ في وسط الظّـلام حقيبـتي * وعلى الطّريق تمدّدتْ أنغـــــامي

1 راجع وليد سعيد الشّيمي، «**نازك الملائكة وقصيدة النّثر**»، **عالم الفكر**، عدد: 2، مجلّد: 30، 2001. ص ص: 189–212.

وأخذتُ أنظرُ للطّريـــقِ معاتبـــا * كيف انتهت ب
شرفاتُكِ الخضراءُ كما شهدت لنــا * نظراتِ شوقٍ صاحبِ الأنغـــــــام
والآن جئتك والسّنيـــــنَ تغيّــرتْ * وعدوتُ وحدي في دجى الأيّـــام[1]

و إذا كان هذا من مظاهر استمرار النّموذج على مستوى موسيقى الإطار، فإنّ في احتفال بعض شعراء الحداثة بمظاهر موسيقيّة لا نعدمها في الشّعر القديم كالتّرصيع والحرص على القافية وعودة عدد من الأصوات في «حشو السّطور» ما يقيم الدّليل على أنّ مولّدات الإيقاع ظلّت هي هي لدى الشّاعر القديم والشّاعر الحديث. فمن مظاهر ولع الشّاعر الحديث بالقافية رغم عصفه بمبدإ التّناظر القديم قول صلاح عبد الصّبور:

هل كان ما بيننا
حبًّا وعشناه
أم كان حلمًا... عندما
أدركنا الصّبح نسيناه
أم أنّنا خفنا على قلبينا
وفي ثرى الخوف دفنّاه
لو عاش، لو فتحت للشّمس عيناه
كنّا رعيناه
لمّا تركناه
في مَهْمَهٍ قاسٍ رميناه[2].

ورغم ما أعلنه أدونيس في قصيدة «اليوم لي لغتي»[3] من تخلّص من ربقة القديم وهدم لممالك الشّعر التي شيّدها السّابقون وفتحٍ لمسالك أخرى بكر يكون القول

1 لا داعي إلى إكثار الأمثلة، ففي بعض الدّراسات ما يغني عن التّعداد. راجع على سبيل المثال الفصل الأوّل من الباب الثّاني من كتاب ربيعي محمّد علي المذكور، ص ص: 63–88.
2 **النّاس في بلادي**، دار العودة، بيروت، 1972، ص: 131.
3 هذا نصّ القصيدة:
هدمتُ مملكتي
هدمتُ عرشي وساحاتِي وأروقتي
ورحت أبحث محمولاً على رئتي

فيها خلقًا خالصًا يرفع الشّاعر إلى مرتبة الخالق المتربّع على عرشه في زهوٍ، النّاظر إلى مخلوقاته بعجبٍ فإنّ ما جاء في نصّه المذكور من إيقاع رتيبٍ واحتفاظ بوحدة الرّويّ عجيب ليشهد على أنّ القول الشّعريّ لم يخرج من إهاب القديم وأنّ ما ذكره أدونيس في متن نصّه مجرّد وعود مقطوعة وشعارات مرفوعة خلقت في النّصّ مفارقة بين ما يُعلنه وما يُنجزه. وهذا ما نبّه إليه حمّادي صمّود عندما وقف من هذه القصيدة على جانب الإيقاع فيها قائلاً: "وأوّل صورة من صور انغراس القصيدة في القديم إيقاعها. فلقد جاء الإيقاع فيها رتيبًا منسجمًا يلتزمه الشّاعر من أوّل سطر إلى آخر سطر انسجامًا عجيبًا يطغى عليه كمّ يتردّد في كلّ سطر بدون تغير يُذكر"[1].

وليست تجربة الشّعر الحرّ في تونس ببعيدة عمّا كنّا منه بسبيل فإيقاع هذا الشّعر رغم التّلوينات والتّنويعات من إيقاع الشّعر القديم وما عُدَّ من قبيل الثّورة والخروج على نظام الخليل ليس إلاّ مجرّد إصلاح وترميم. "فلقد كان جميع الشّعراء وإن بنسبٍ متفاوتة مشدودين إلى البنية الأمّ التي تخرق نسيج نصّهم من حين لآخر، فتتجلّى في التّعادل الكمّيّ بين الأسطر والانشغال رغم التّنويع بالرّويّ الموحّدة في توالٍ أو تناوب منتظم. ويبلغ الانشغال بالرّويّ حدّه الأقصى حين يستقلّ كلّ مقطع برويّ واحد لا يتجاوزه إلى سواه. وبذلك تطفو البنية التّقليديّة على السّطح مبرزة حدود تلك الثّورة"[2].

ووطأة النّموذج ثقيلة حتّى على شعراء الطّليعة الذين كان التّجريب ديدنهم والبحث عن الطّارف والجديد عقيدتهم. فهؤلاء الشّعراء -وهذا ممّا يعدّ من المفارقات- يذعنون للنّموذج في اللّحظة التي يعلنون فيها خروجهم عليه وضيقهم

أعلّمُ البحر أمطاري وأمنحه
ناري ومجمرتي
وأكتب الزّمن الآتي على شفتي
واليوم لي لغتي
ولي تخومي ولي أرضي ولي سمتي
ولي شعوبي تغذّيني بحيرتها
وتستضيء بأنقاضي وأجنحتي.

1 **من تجلّيات** الخطاب الأدبيّ، قضايا تطبيقيّة، ص ص: 120–121.

2 حسين العوري، تجربة الشّعر الحرّ في تونس، ص: 556.

به. فهذا الحبيب الزنّاد يصف شعره في شعره بالثّورة والجنون ويجرّده من الوزن قائلاً:

وهذا كلام وكلام وكلام
فيه شتم وخصام
وقد يعترض المعترضون
من عارضي الأزياء
ومن المحافظين على الأعراض
بأنّ كلامي هذا غير موزون
فيه لحن فهو ملحون
غير قابل للتّلحين
فأقول لهم
يا ناس
كلامي مرسل معجون
فيه ثورة وجنون
في القرن العشرين
وأنا حزين
يهزّني النّعاس[1]

فالمنجز في هذا «الكلام» دون المعلن بكثير، والثّورة التي ادّعاها الشّاعر هادئة وشعره رغم نفيه صفة اللّحن عنه يبقى ملحونًا فيه من إيقاع الشّعر القديم ما فيه كالحرص على التّقفية (كلام / خصام - المعترضون / موزون / ملحون / معجون / جنون - للتّلحين / العشرين / حزين - يا ناس / النّعاس) واشتقاق اللّفظ من اللّفظ (يعرض المعترضون من عارضي الأزياء - لحن / ملحون / للتّلحين...) والإتيان بالتّراكيب المتوازية (فيه لحن / فيه ثورة وجنون / فيه شتم وخصام - غير موزون / غير قابل للتّلحين...). فهل أعقل من هذا الجنون وأهدأ من هذه الثّورة؟

وهذا محمّد عفيفي مطر يقول في قصيدة «أغنية المغنّي الخائف»:

---

1 **المجزوم بلم**، منشورات النّادي الأدبيّ، دار الثّقافة ابن خلدون، تونس، 1970، ص ص: 32–33.

في جسدي المحترق الدّماء
توجُّعٌ منطفئ مضاء
ونجمتي المخضرّة المدار
تسقط في الأسرار
جمجمتي – المدينة المخرّبهْ
تسكنها يمامة الدّخان
نسيتُ في الشّواطئ المحرّمه
سنبلة الغبطة والدّموع
أحمل في الضّلوع
أغنيتي المعذّبهْ
القبلةُ الذّائبةُ القديمهْ
كالوشم فوق الشّفة اليتيمهْ
والزّمن الرّمليُّ والفصولُ
قصيدةٌ تسقطُ في المجهول
أصرخ: يا يمامة الهواء
يا زخّةً من مطر الأصداء
الشّعر في حنجرتي يموت...[1]

فالشّاعر رغم الخوف الذي يسكنه والضّباب الذي يُخيّم عليه وحالة التّشتّت التي يعيشها حريص على القافية ملتزم بالتّفعيلة لا يختلف عن الشّاعر القديم إلاّ قليلاً.

إنّ هذه العيّنات على ما بينها من اختلاف لم تبرح ساحة الشّعر القديم ولم تخترق كلّ الاختراق البنية التّقليديّة. فهي لم تستغن عن القافية وإن حاولت تنويعها، ولم تتخلّ عن التّفعيلة وإن تصرّفت في توزيعها، وهي في توليد الإيقاع ظلّت تعتمد إعادة الواحد (La répétition du même) لا فرق بينها وبين القصيدة العموديّة إلاّ في أنّ الواحد يتكرّر عندها في كنف التّنويع وهو في الشّعر القديم

---

1 **الأعمال الشّعريّة لملامح من الوجه الأمبيذوقليسي**، دار الشّروق، 1998، ص ص: 166–167.

يتكرّر في كنف المماثلة[1]. ولعلّ هذا ما عناه كمال أبو ديب حين قارن بين الكتابة بالنّثر وشعر التّفعيلة قائلاً: "لعلّ الفرق الحقيقيّ يتمثّل في أنّ شعر الإيقاع التّفعيليّ هو بكلّ أشكاله مجرّد **تحوير وتعديل** وانحراف عن القائم السّائد والجماعيّ المشترك وتفرّع عنهما [...] إنّ هويّة الإيقاع التّفعيليّ تكتسب وتتحدّد في إطار علاقته العضويّة بالقائم السّائد والجماعيّ المشترك. وتَنبع ممّا يُحقّقه من انحراف أو خروج جزئيّ على الجماعيّ والنّفس الثّقافيّ السّائد"[2].

الوظيفة

ونعني بالوظيفة ما يُناط بالشّعر من مهامّ هي عند بعض الدّارسين مرتكز التّحوّلات في الشّعر ومدار التّجديد فيه. فالاتّجاه السّليم في تناول قضيّة تجديد الشّعر العربيّ مداره على البحث في ما أصاب وظائف الشّعر من تحوّلاتٍ الوقوفُ عليها ورصد درجاتها والاستناد إليه في كتابة تاريخ الشّعر أنجع من الاحتكام إلى أبنية النّصوص[3]. فالذي يُفسّر استمرار الشّعر ودوامه، وانبراء طائفة من المجتمع لقوله أنّ للنّاس بهذا القول حاجة وله وظيفة لا شكّ في أنّها تتغيّر بحسب ما يجدّ في المجتمعات من تحوّلات. فهل غيّر شعراء هذا العصر ما كان يُعلّق بالشّعر من وظائف؟

ما من شكّ في أنّ الوظائف التي اضطلع بها الشّعر تختلف من حقبة إلى أخرى بل من جيل إلى جيل وأنّ تصوّر الشّعراء أنفسهم لوظائف الشّعر لا ينفكّ يتغيّر من طور إلى طور. فالشّاعر القديم الذي كان يرمي من قول الشّعر إلى "عطف القلوب على القيم وتحسينها في نظر السّامع حتّى تتراءى له جذّابة تُحرّك السّواكن وتدفع إلى

1 من الدّارسين مَنْ يعتبر الشّعر الحرّ خروجًا كاملاً عن القصيدة العموديّة. راجع على سبيل المثال ما ذكره محمّد الهادي الطّرابلسي في سياق مقارنته بين القصيدة التّقليديّة والنّصّ الشّعريّ الحرّ حيث قال: "أمّا بنية النّصّ الشّعريّ الحرّ فلا تخضع لقالب موحّد ولا لعدد معيّن من الموضوعات، ولا لترتيبٍ خاصّ تخضع له الموضوعات إذا تعدّدت أو منطق خارجيّ مفروض تتسلسل حسبه. فضلاً عن أنّ الشّعر الحرّ يقوم على مفهوم التّفعيلة والسّطر لا على مفهوم البيت والبحر [...] كلّ نصّ على مثاله فريد من نوعه بل كلّ سطر منه بل كلّ كلمة من كلماته فريدة في سياقها لا تكاد تلتقي ونظيرتها في نصّ آخر أو في سطر آخر من النّصّ نفسه أحيانًا"، **من مظاهر الحداثة في الأدب: الغموض في الشّعر**، ص: 163.

2 مجلّة «**فصول**»، مجلّد: 15، عدد: 3، 1996. ص: 25.

3 راجع حمّادي صمّود، **من تجلّيات الخطاب الأدبيّ، قضايا تطبيقيّة**، ص ص: 7–10.

إتيان الفعل"[1] لم يكن يطلب من الشّعر ما صار يطلبه الشّاعر العربيّ في أواخر القرن التّاسع عشر عندما أناط بالشّعر وظائف إصلاحيّة واتّخذ منه أداة تشيد بالعلم وتحثّ على طلبه وتدعو النّاس إلى عدم الإخلاد إلى النّوم والأخذ عن الغرب تحقيقًا للنّهضة. ولا ريب في أنّ الوظائف التي بات الشّعر يسديها في مطلع القرن العشرين ووسطه غير تلك التي كنّا منها بسبيل وأنّ ما يفصل بين شاعر كالشّاذلي خزندار (1881-1954) وآخر كمنوّر صمادح (1931-1998) شبيه بما يفصل بين الاتّجاه الذي يدعو إلى الإصلاح والتّيّار الذي يعلن الثّورة[2]، وأنّ الشّعر عند هؤلاء وأولئك الشّعراء يختلف كثيرًا عن شعر من جاء بعدهم بداية من النّصف الثّاني من القرن العشرين الذي تعدّدت فيه المدارس والتّيّارات وتتالت كلمح البصر فتغيّرت تبعًا لذلك وظائف الشّعر وتبدّلت علاقة الشّاعر بالسّلطة فناصرها حينًا وعاداها أحيانًا وتبنّى مشروعها ورفع شعاراتها طورًا وفضح ظلمها طورًا آخر ليوقف أشعاره على الفئات المسحوقة يلتقط أصواتها ليجعلها إيقاع نصّه وينقل آلامها وآهاتها صُورًا من الشّعر معبّرة تغني عن التّصوير والزّخارف والأساليب البلاغيّة الفخمة وتترجم هموم النّاس وما يعانيه عمّال المناجم وماسحو الأحذية وباعة الملابس القديمة والمتسوّلون تمتلئ بهم الطّرقات كلّ يوم وتقفل أبواب الرّزق في وجوههم والله بهمومهم عليم. "وقد أزعج الذّائقة السّائدة بالتّالي أن يجد الهامشيّون وكلامهم مكاناً لهم داخل الشّعر وأن يحفل شعراؤه بضجيج الحياة اليوميّة ومشكلات النّاس العاديّين وأحاسيسهم وهمومهم. ورأى الذّوق السّائد في ذلك نيلاً من حرمة الشّعر، [...] لذا لم يتردّد عديد النّقّاد في اعتبار المغامرة الشّعريّة السّبعينيّة ثانية لحظات القرن بعد اللّحظة الرّومنسيّة، من حيث الجرأة والحراك النّاجم"[3].

نعم لقد تغيّرت القضايا التي كان الشّعر في خدمتها وتقلّب الشّاعر في أكثر من دور وتقلّد مهامّ مختلفة. ولكن هل خرج الشّعر الحديث عن التّوظيف الاجتماعيّ وهل استطاع شاعر اليوم أن يقطع مع التّصوّر النّفعيّ والتّوظيف المباشر للشّعر

1 حسين الواد، **المتنبّي والتّجربة الجماليّة عند العرب**، طبعة: 1، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ودار سحنون للنّشر، تونس، 1991، ص: 386.

2 حمّادي صمّود، **المرجع المذكور**، ص: 42.

3 الطّاهر الهمّامي، «**حصاد القرن العشرين من الأدب التّونسيّ: مسعى إحاطة**»، الحياة الثّقافيّة، عدد: 140، 2002، ص: 23.

ليجعله بحثًا خالصًا عن عوالم بديلة واستكشافًا متواصلاً لمدارات جديدة لا يعكّر صفوها الانغماسُ في مشاكل العصر وقضايا السّاعة أو الالتزامُ بخطّ فكريّ أو موقف إيديولوجيّ.

لا نظنّ الشّاعر العربيّ قد حقّق ذلك. فحتّى أدونيس الذي يُعدّ من رؤوس الحداثة في الشّعر إن لم ينغمس في القضايا العامّة ولم يحوّل شعره إلى منبر يدافع فيه عن المستضعفين والمقهورين ظلّت نزعة الإفهام عالقة بنصوصه، وبقي التّواصل مع القارئ و إبلاغ شعره إلى النّاس من أبرز مشاغله، "فقد ظلّ شاعرنا بوجه من الوجوه ذلك الشّرقيّ العربيّ المسلم الذي لا يمكن أن يفهم الكتابة إلاّ على أنّها جدّ صارم. فهي أمر بالمغروف ونهي عن المنكر في نهاية المطاف مهما كان مضمون ذلك الأمر بالمعروف والنّهي عن المنكر مضمونًا مختلفًا جذريًّا عن المضمون الدّينيّ المعروف"[1].

وغلبة الوظيفة الإفهاميّة على الوظيفة الجماليّة في عدد كبير من نصوص أدونيس جرّت إلى اتّصاف شعره بسمة بارزة تتمثّل في حديثه في متن قصائده عن قصائده حديثًا موجّهًا إلى القارئ يفسّر له ما قد يشكل عليه من صور ومعان بسبب ما تبنّاه الشّاعر في قول الشّعر من طريقة جديدة، فيختلط الكلام بالكلام الواصف والشّعر بالحديث عن الشّعر والإبداع بالنّقد و إذا بالقصيدة يتنازعها صوتان: صوت شاعر مبدع يرفع أعمدة الشّعر على أرض بكر ظلوم، وصوت ناقد يعضد تلك التّجربة وينبري كاشفًا أسرارها هاتكًا حجبها. وفي ذلك قتل للشّعر ووأد للإبداع وتنزيل للقارئ في مرتبة الغافل الذي يحمل الشّاعر على عاتقه مهمّة الأخذ بيده وفتح بصيرته على طرائق الصّنعة. وهذه نقيصة نبّه إليه عبد الله صولة في خاتمة تقديمه «مختارات شعريّة» لأدونيس قائلاً: "إنّ تلك المقاطع بل وتلك القصائد الكاملة التي عقدت للشّعر متكلّمًا على الشّعر قد أدركها الضّعف من ناحيتي المعنى والمبنى معًا. فهي من ناحية المعنى تكشف للقارئ قوانين اللّعبة الشّعريّة، فتسهم في قتل الشّعر وتفسد على القارئ متعة الاكتشاف. وهي من ناحية المبنى تأتي أدخل في باب البيان النّقديّ العاطل المباشر العاري من صفات الشّعر معظمها إن لم نقل كلّها"[2].

---

1 عبد الله صولة، من تقديمه كتاب **أدونيس: مختارات شعريّة**» دار الجنوب للنّشر، تونس، 1995، ص: 34.

2 **المرجع نفسه** والصّفحة نفسها.

ولم يكن تصوّر النقّاد المحدثين لوظيفة الشّعر مختلفًا عن تصوّر الشّعراء. فكلا الفريقين يربط الشّعر بالمصلحة والمنفعة. بل إن النقّاد لأشدّ حرصًا من الشّعراء على جعل الشّعر في خدمة القضايا وأكثر اعتدادًا بالأدوار العمليّة للشّعر. وإذا كان النقّاد القدامى قد أبدوا اهتمامًا واضحًا بأبنية الشّعر وتراكيبه وصوره وأخيلته لأنّهم اعتبروها أداة تمكّن للمعنى وتزيّن القيمة وتحمل على الإعجاب بها أو الاستيحاش منها فإنّ قسمًا كبيرًا من نقّاد اليوم من شغلته وظيفة الشّعر عن أبنيته وراح يعتبر التّفنّن وتحسين الصّياغة "مشغلة للوقت وحاجزًا يحول دون الشّعر ودون الاضطلاع بالمهمّة التي جُعل لها"[1] وهي الالتزام بقضايا الأمّة ونصرة الحقّ.

وقد نتج عن هذا التّصوّر لوظيفة الشّعر أن صارت قيمة القصائد رهن المواضيع التي تدور عليها والقضايا التي تدافع عنها وصار الشّاعر المجيد هو الذي يسخّر شعره للأمّة والوطن. فإذا تجرّد شعره من قضيّة واضحة يدافع عنها تراجع الشّعر ولم يُعَدّ قائله من الفحول. فلا بدّ أن يلتزم الشّاعر بقضيّة كي يكون شعره من الشّعر الحقّ فإذا اختلف النقّاد بعد ذلك ففي مفهوم الالتزام يضيّقه فريق فيقصره على قضايا الوطن ويوسّعه فريق ليشمل حياة النّاس لا مجال السّياسة فحسب.

1 محمّد القاضي، «**مرجعيّات النّقد في دراسات معجم البابطين للشّعراء العرب المعاصرين**»، **علامات**، الجزء: 32، 1999 ص: 102.

هكذا لم يخرج الشّعر العربيّ الحديث في قسم كبير منه عن جماليّة النّموذج، وحتى حركة الشّعر الحرّ التي عدّت أهمّ حركة في مسار شعرنا الحديث لم تكن "كافية لإحداث نقلة نوعيّة في تصوّر الإبداع وفعل الكتابة. ثمّ إنّها -متى دقّقنا النّظر- حركة بقيت مرتبطة بالشّعر القديم لا تغيّر منه إلاّ بالقدر الذي يحافظ عليه، وبما لا يكفي لخلق ذوق جديد وطريقة في التّعامل مع الشّعر جديدة"[1]. وانشداد هذا الشّعر إلى النّموذج وعدم تخطّيه الحدود المرسومة له والإمكانات المتاحة فيه ممّا نفسّر به نجاح الشّعر الحرّ في البلاد العربيّة وانتشاره بين الجمهور الذي لم يتردّد طويلاً ولم يحترز كثيراً مع هذا الشّعر كما تردّد واحترز إزاء تجارب أخرى لاحقة. والذي جعل الذّائقة العربيّة تستسيغ هذا الشّعر ولا تنظر إليه بعين الرّيبة والحذر قدرته على تقديم النّموذج في هيئة جديدة خلّصته من حرج الموقف الذي صار إليه وضيق الأفق الذي وجد نفسه فيه مع تجارب شعريّة كثيرة عطّلت حركة النّموذج لأنّها سعت إلى تكراره واستهلاكه.

وبهذا نفسّر افتراق النّقّاد حول تجربة الشّاعر الواحد يستحسنون طائفة من أشعاره ويتقبّلونها القبول الحسن ويستوحشون طائفة أخرى، وبهذا أيضاً نفسّر إعراض كثير من النّقّاد عن عدد من التّجارب الشّعريّة شنّعوا بأصحابها ورموا كتاباتهم بالتّعمية والإبهام واعتبروها من سرطان العصر وروائج هذا الزّمان وقالوا بأنّها "اتّجاه عميل يعمل ضدّ مقوّمات الأمّة لحساب أعدائها من الصّهيونيّة العالميّة والصّليبيّة العالَميّة والإلحاد العالميّ الأحمر"[2].

---

1 حمّادي صمّود، **من تجلّيات الخطاب الأدبيّ: قضايا نظريّة**، ص: 107.

2 عبد العظيم إبراهيم محمّد المطعي، **الحداثة سرطان العصر أو ظاهرة الغموض في الشّعر العربيّ الحديث**، مكتبة وهبة، القاهرة، 1994، ص: 3، على خلاف كتابات أخرى قليلة حاول أصحابها فهم الظّاهرة نفسها برصد أسبابها وتحديد العوامل المساعدة على قيامها والوقوف على مظاهرها واقتراح طريقة في التّعامل معها وتفهّم أبعادها من ذلك نذكر:

- عبد الرّحمان محمّد القعود، **الإبهام في شعر الحداثة: العوامل والمظاهر وآليّات التّأويل**، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2002.
- أحمد بزون، «**قصيدة النّثر: الإطار النّظريّ**»، مؤسّسة الفكر الجديد، بيروت، 1996.
- عادل الفريجات، «**إشكاليّات قصيدة النّثر**»، مجلّة «**علامات في النّقد**»، الجزء: 46، 2002، ص ص: 349–372.

إنّ هيمنة جماليّة النّموذج لم تحُلْ دون تشكّل جماليّة جديدة استطاع أصحابها أن يكسروا الطّوق ويكتبوا شعراً جديداً يضيق به من لا يُدرك الرّؤية التي يصدر عنها، ويُخرجه من دائرة الشّعر مَنْ لا يزال يُحكّم في قراءة الشّعر مقاييس القصيدة التّقليديّة، ولا يفهم معناه من يفهم الشّعر على أنّه كلام يدلّ على معنى. وتلك التّجارب الرّائدة على قلّتها حقيقة لا سبيل إلى إنكارها، وهي في نظرنا منطلق تحوّل عميق في الشّعر العربيّ الحديث ليس من السّهل التّكهّن بالغاية التي يجري إليها أو رسم النّقطة التي يمكن أن يقف عندها. فرفض هذا الشّعر لَنْ يثني الشّعراء عن المضيّ قدماً فيه، والتّعامل معه خيْر من التّشنيع بروّاده والإعراض عنه، وفي السّعي إلى فهمه والظّفر بالمراجع التي تبنيه إقرار بأنّ الشّعر كسائر الظّواهر يخضع لسلطان الزّمن ولناموس التّحوّل[1].

ولا تستوي دعوتنا هذه مع مواقف أخرى هي في الظّاهر احتفاء بالشّعر الجديد و"وقوف إلى جانب التّجربة وتدعيم لمسارها وباطنها أحكام سلطويّة ترسم للشّعر حدوداً يقف عندها"[2] يستوي في ذلك الذين أصّلوا تجارب الشّعر الحديث في التّراث وربطوها بأصناف من الشّعر قديمةٍ كالموشّح والبند ونماذج من الكتابة رأوا فيها ما يُشبه قصيدة النّثر والذين أجازوا للشّاعر الحديث أن يتعاطى لوناً من الكتابة يكون فيه "محمولاً بالخيال المُجنّح والفلسفة الصّوفيّة أو العبارات ذات الفتنة والإيقاع الدّاخليّ المتوتّر ذي الجرس الخاصّ"[3] شريطة ألاّ يصنّف ذلك في باب الشّعر.

ففي كلا الموقفين رفض للتّطوّر مقنّع وإنكار للتّجديد مُتستّر وتشبّث بالقديم غير معلن. فوراء القول بإخراج بعض التّجارب الشّعريّة الحديثة من دائرة الشّعر نظرة لمنظومة الأجناس جامدة تضع بين الأجناس حدوداً صارمة تحجِّر على المبدع تخطّيها، ووراء فكرة التّأصيل اطمئنان مصطنع واختيار للحلول السّهلة. فبدل مواجهة الظّواهر الجديدة والسّعي إلى فهمها والظّفر بالأسباب التي تفسّر عداء

1 راجع: عبد السّلام المسدّي، **شعرنا العربيّ المعاصر والزّمن المضادّ**، **مجلّة فصول**، مجلّد: 15، عدد: 3، 1996، ص ص: 11–12.

2 حمّادي صمّود، **من تجلّيات الخطاب الأدبيّ**، ص: 113.

3 جودت نور الدّين، **مع الشّعر العربيّ: أين هي الأزمة؟**، دار الآداب، بيروت، ص: 95.

الجمهور لها وبالعوائق التي تحول دون تأصيلها في الثّقافة العربيّة يفرّ الدّارس إلى التّراث يُفتِّش فيه عمّا يشبه التّجارب الرّاهنة فَيَنْشَدُّ الزّمن الحاضر إلى الأزمنة المنقضية وتتّسع دائرة الماضي لتشمل الرّاهن والمُستقبل ويكون "الممكن إعادة اكتشاف الماضي على أنّه إمكانات وتحقّقات لا يستنفدها الكشف"[1].

وممّا نفسّر به المواقف المعادية لمحاولات التّجديد في الشّعر واستمرار النّموذج حيًّا فاعلاً في مجتمع عرف تحوّلات عميقة كادت تقطعه عن جذوره مكانة هذا الجنس في الثّقافة العربيّة ومنزلته في المنظومة الأجناسيّة وقدرته على الصّمود والاستمرار مقابل اندثار أجناس قديمة أخرى كالمقامة التي اضمحلّت رغم ما بذله عدد كبير في نهاية القرن التّاسع عشر ومطلع القرن العشرين من محاولات قصد بعثها من مرقدها، والرّسالة التي لم تُبعث، والخطبة التي زالت ولم يبق منها إلاّ خطب الجمعة والعيدين، والخبر الذي اختفى وذاب في الرّواية الحديثة وأمسى من مظاهر توظيف التّراث في القصّ الحديث[2]. فالذي جعل الصّراع يدور على الشّعر دون غيره من الأشكال الأخرى وجعل الحركات التي تسعى إلى تغيير شكل القصيدة وقسماتها تلقى معارضة وردود فعل تكون عنيفة أحياناً أنّ الشّعر بات يمثّل لدى الكثيرين رمز ثقافة يصل الحاضر بالماضي بعد أن انقطعت الأسباب بين الزّمنين وتعمّقت الفروقات بين الأمس واليوم. فالاعتراض الذي لاقته حركات التّجديد صورة من صور مقاومة الثّقافة القديمة للثّقافة الحديثة ووجه من وجوه تحصّن الذّات والبحث عن الثّبات تفادياً لمظاهر التّبديل والتّغيير. فالشّعر "مركز الدّائرة [...] تتغيّر بتغيّره كلّ الثّوابت وتتزحزح بانتقاله الفضاءات حتّى لكأنّه الدّعامة الصّلبة التي تشدّ أجزاء البناء وتربط الأواصر بين الماضي والحاضر وترسم كلّ فعل إبداعيّ لاحق في عمق التّراث

---

1 رفعت سلاّم، «**في قصيدة النّثر**»، **مجلّة فصول**، مجلّد: 16، عدد: 1، 1997، ص: 312.

2 هذا ما أكّده محمّد بنّيس بقوله: "وننحصر في حقل الشّعر فهو الأكثر انغراساً من بين الأجناس الأدبيّة على الأقلّ في تحديد سمات الصّراع بين أنماط الحداثة والأكثر من بينها تجسيداً للتّصدّعات وللبدائل المجتلبة أو المحلوم بها. وحقل الشّعر بهذا المعنى يكاد يتحوّل إلى مختبر للأسئلة والأجوبة"، **حداثة السّؤال بخصوص الحداثة العربيّة في الشّعر والثّقافة**، المركز الثّقافيّ العربيّ، ط: 2، لبنان، المغرب، ص: 117.

في حين أنّ الأنواع والأجناس الأخرى كالرّواية والمسرح تبقى على أهمّيتها على هامش الدّائرة تضيف إلى الموجود وتنضاف إليه لكن لا تخلخله أو تشكّك فيه"[1].

إنّ الرّهان معقود اليوم على تفهّم تجارب الشّعر الجديد بدل إدانتها، وعلى استحضار الإطار النّظريّ والسّياق الفكريّ اللّذين صار الشّاعر يصدر عنهما في شعره وعلى التّساؤل عن الموقع الذي يمكن للشّعر أن يحتلّه والقيم التي ينبغي أن يتغنّى بها ويعطف القلوب عليها، في عالم أبرز ما يتّصف به التّحوّل والحركة، وفي زمن "تتساقط فيه الرّؤى والفلسفات والإيديولوجيّات كلمح البصر، إلى حدّ أنّ المبحر يُصاب بالدّوار وكأنّه يعيش لحظة انعدام الجاذبيّة الفكريّة"[2]. نقول هذا ونحن على يقين من أنّ أهل هذا الزّمان ما تزال لهم بالشّعر حاجة، وأنّ لهم فيه مآرب لا يقضيها سواه، وأنّ هذا الجنس من القول قادر أن يُعيد الصّلة قويّةً بين الإنسان وكيانه، ويعبّر عن موقعه في هذا العالم، وعمّا يعتمل في دخائله من رؤى وتطلّعات.

وإنّ يقيننا هذا لا تهزّه المفارقة التي يحياها الشّعر في هذا العصر والتي تتمثّل في تراكم النّصوص الشّعريّة التي لا تنفكّ المطابع تدفع بها يوماً بعد يوم من جهة، وتراجع اهتمام النّاس بالشّعر من جهة ثانية[3]. فليس يخفى أنّ الشّعر بعد أن كان يملأ في العصور السّابقة حياة النّاس بات اليوم معدوم الأثر، لا يعدو الاهتمام به قائليه وفئة قليلة من الدّارسين والجامعيّين. لذلك فلا بدّ من ردّ الاعتبار إلى الشّعر دون أن يعني ذلك بالضّرورة إرجاعه إلى ساحة المجتمع واستعادته الأدوار التي كان يضطلع بها والقضايا التي كان يدور عليها. فتلك غاية دونَها تغيّرات حضاريّة وثقافيّة لا يُمكن لشاعر اليوم أن يتجاهلها إذا شاء أن يكون ابن زمانه.

---

1 حمّادي صمّود، «**رأي في مسألة التّأثير والتّأثّر**»، **المجلّة العربيّة للثّقافة**، السّنة العشرون، عدد: 40، 2001، ص: 16، راجع أيضاً، غالي شكري، **شعرنا الحديث إلى أين؟**، ص ص: 7–8.

2 عبد العزيز شبيل، **قراءات في الشّعر التّونسيّ المعاصر**، دار المعارف للطّباعة والنّشر، تونس، 1998، ص: 44.

3 هذا ما عبّر عنه جودت نور الدّين في مقدّمة كتابه قائلاً: مَنْ ينظر إلى سوق الشّعر العربيّ يراها كاسدة. اسألوا أصحاب المكتبات ودور النّشر، بل اسألوا الشّعراء أنفسهم هؤلاء الذين ينشرون على حسابهم في أغلب الأحيان. الأزمة موجودة، ولا ينكرها إلاّ مكابر أو ساخر"، **مع الشّعر العربيّ: أين الأزمة؟**، ص: 5.